

ЙОНАС МЕКАС И ЕГО «DIARY FILMS»:
НОВОЕ ПОНИМАНИЕ ЗВУКА И КИНО КОНТЕКСТЕ
АМЕРИКАНСКОГО КИНОАВАНГАРДА 1960-Х ГГ.

Jonas Mekas and His «Diary Films»: A New Understanding of
Sound and Cinema in the Context of the American Film
Avant-Garde of the 1960s

Инна Гладышева

магистр социальных наук,
Европейский гуманитарный университет

Ina Hladyshava

MA in sociology, European Humanities University

Kapsu g. 26-31, Vilnius, LT-02167, Lithuania
E-mail: ina.hladyshava@gmail.com

Abstract

In this article, the author explores the relations between sound and avant-garde film, focusing on the New American Cinema direction and in particular on the exceptional genre of «diary film» (as developed primarily in the 1960s by Jonas Mekas). The text examines Mekas's distinctive way of working with sound in cinema and the role that this played in the filmmaker's construction of the multilevel reality of a «diary film». An analysis of a number of the audial techniques used in «Diaries, Notes and Sketches: Walden» (1969) makes it possible to claim a crucial and innovative role of sound in the film. For in this film, sound does not work, as the avant-garde had originally proposed, in order to confront narration, but equally neither does it act in order to complement the image. Rather, in Walden sound was taken as a component that structured the diary, that made it personal, spontaneous and poetic, and that exposed the materiality of film. Sound in Mekas's film advances a parallel line of meanings different to that proposed by the image, creating whole sets of «sound events». These have a special role in the complex structure of a cinematic diary portraying the everyday of the 60s avant-garde scene.

Keywords: cinema, avant-garde cinema, «diary film», Jonas Mekas, film sound, the American avant-garde cinema of the 1960s.

Введение

Изучение сложных взаимоотношений между звуковым и визуальным измерениями авангардного фильма занимает особое место в рамках современных sound studies. Трансфор-

мации исторического подхода к изучению и производству музыки в XX веке привели к появлению новой концепции музыки (включая и музыку для фильма), особенностями которой стала критика существующих традиций и возникновение новых видов экспрессивности, как на это в своей работе указывает исследовательница Морин Турим (1985, с. 26). Яркой репрезентацией этих изменений становятся первые волны киноавангарда в 1920-х гг. Более поздние представители авангардных течений в кино продолжают плотные исследования звукового поля, предлагая новые концепции и подходы к его использованию.

Эта статья посвящена исследованию вопросов, связанных с природой и ролью звука в кино, которые поднимаются представителями американского киноавангарда 1960-х гг. в пределах движения *New American Cinema* (далее – *N.A.C.*), на примере особенного жанра автобиографического кинодневника (*diary film*) или поэтического дневникового фильма, над развитием выразительности которого работал идейный вдохновитель *N.A.C.* Йонас Мекас.

Режиссер и поэт литовского происхождения Йонас Мекас не только является исключительной фигурой на сцене американского киноавангарда 1960-х гг., но также и значимой личностью в Литовской республике, где с 2007 года действует Центр визуальных искусств его имени. Сегодня центр функционирует не только как архив творческих работ Йонаса Мекаса и Джорджа Мачюнаса, но и как площадка для организации выставок. Исследовательская деятельность по изучению творчества Мекаса в Литве ведется достаточно активно, однако более тщательному рассмотрению в основном подвергаются вопросы идентичности, поэтики, а также интердисциплинарных направлений его практик, связанных с переходом кино в пространство галереи. При этом вопросы о кинематографической специфике самих его фильмов, в том числе и о звуковом их плане, зачастую остаются за кадром.

Цель данной статьи – изучить методы работы со звуком, которые предлагаются уникальным форматом кинодневника Йонаса Мекаса, а также рассмотреть, как эти методы вписываются в традиции киноавангарда в целом и киноавангарда 1960-х гг. в частности.

Киноавангард в контексте *sound studies*

Авангард, который появился на арене мирового кинематографа в качестве особого послевоенного феномена в искусстве 1920-х гг., стал направлением, отрицающим не только доминирующую модель кинематографа (Малви, 2000, с. 284), но также всякую рациональность и логику, вместо этого призывая обратиться к иррациональности и антинарративности. Разговор о звуковом ряде как о комплиментарном слое по отношению к изобразительному (как это происходило в классическом нарративе) заменился на радикально противоположный, апеллируя скорее к разрушению всяких принципов комбинации.

Рассматривать ранний авангард, несмотря на отсутствие звукового измерения у кино тех времен, представляется важным, т.к. зачастую первые режиссеры-авангардисты уже использовали всевозможные отсылки к звуковому измерению. Ранний немецкий авангард, как отмечает исследователь Майкл О'Прей, начался с попыток группы кинематографистов воплотить идеи модернизма, культивированные в живописи и в музыке (2003, с.12). Многие режиссеры (среди которых были Ханс Рихтер, Виктор Эггелинг и др.) работали в своих фильмах со структурами комплексности, напрямую отсылающими к музыкальным механизмам. В раннем французском авангардном кинематографе одним из наиболее известных фильмов, для которых специально была написана музыка, стал «*Механический балет*» Фернана Леже и Дадли Мерфи (1924 г.). Задачей музыкального сопровождения фильма было создание эффекта резкой ритмичности, сопоставляющейся со спецификой монтажа кадров. Французский режиссер Рене Клер, будучи представителем так называемого «второго авангарда», в своем фильме «*Антракт*» (1924 г.) представил вниманию зрителя аудиовизуальный эксперимент в виде фильма, специально снятого на музыку композитора Эрика Сати. По своей структуре и музыкальное произведение, и фильм Рене Клера стали, благодаря целенаправленным усилиям авторов, практически параллельными, создавая эффект «киномузыки».

В целом, говоря о раннем авангарде, надо отметить, что его представители в основном занимались изучением кинематографической комплексности, действующей по принципам структуры музыкального произведения, по большому счету пытаясь заставить кино работать по принципам музыки (и наоборот). Многие режиссеры ставили перед собой задачу достигнуть ритмичности за счет детальной точности в сопоставлении визуального и звукового, буквально по тактам находя точки соответствия изображения и звука. Джейми Секстон в своей статье, посвященной звуковому измерению в раннем авангарде, называет проводимые эксперименты *визуальной музыкой*, а сам принцип работы с фильмом – «видимое как звук» (2009, с. 576).

Изучение иных возможностей работы со звуковым рядом происходит уже с появлением следующей волны киноавангарда, выросшей из документалистики, в 1930-х гг. Особенно примечательной является ситуация с альтернативным британским кинематографом этого десятилетия, которая обозначилась появлением Сообщества кинематографистов (Film Society) и запуском критического журнала о кинематографе *Close-Up*, ранние статьи которого были посвящены именно перспективе использования звука в кино. Первый звуковой фильм режиссера направления Джона Грирсона «*Траулер из Грэнтона*» (1934 г.) включал в себя запись шумов моря, ветра, рева машин, а также голосов моряков, которые никогда не сопоставлялись с визуальными образами источников, их производящих. Таким образом, создавалась непреодолимая дистанция

между слышимым и видимым миром фильма, которые оказывались намеренно разделенными. В это же время проводились и радикальные эксперименты со звуком, например обратная перемотка звуковой дорожки (Базиль Райт, «Песня Цейлона», 1934 г.) и другие попытки разрушить ровную ткань музыкального повествования. Подобные эксперименты со звуком были направлены на изменение привычек, связанных с рецепцией фильма у зрителя.

В 1940-х гг., когда в коммерческом кинематографе были преодолены проблемы, связанные с внедрением звукового измерения в фильм, и началась работа с эксплуатацией уже в полной мере осознанных звуковых выразительных средств, среди ряда кинематографистов в поле авангарда произошло парадоксальное возвращение к истокам кино. 1940-е стали периодом зарождения авангардного кино в Америке, где несколько молодых режиссеров (Майя Дерен, Мари Менкен, Грегори Маркопулос и др.) проводили исследования в области экспериментального фильма. Отсутствие возможности просматривать фильмы со звуковым сопровождением в архиве Арт-института в Сан-Франциско сформировало совершенно особое отношение к фильму со стороны группы независимых авторов 1940-х гг. Наиболее известной фигурой, практикующей в своих работах *эстетику немоты*, была Майя Дерен, а также Стэн Брэкидж в 1950-х гг., 1960-х гг. (и на протяжении последующих десятилетий). Намеренный отказ от использования звука в их фильмах зачастую являлся авторским способом акцентировать самодостаточность изображения.

Иные авторские тенденции использования звука, которые имели место в 1950-х и 1960-х гг., описывают Морин Турим и Майкл Уолш в статье *Sound Events: Innovation in Projection and Installation* (2013, с.544), выделяя следующие элементы, свойственные тем или иным авторам: тишина (Брэкидж, Дерен, Хаммид), звучание и гул (Конрад, Сноу), случайные звуки (Джейкобс, Смит, Уорхол), многослойность, какофония (Кубелка, Сноу), работа с голосом (Фрамpton, Хилл) и пр. Таким образом, к этому времени сформировалось несколько обособленных поджанров (и авторов – приверженцев каждого из них), которые характеризовались особым набором звуковых элементов и способов их компиляции.

Аннет Майклсон в своей статье для журнала *Film Culture* выделила две ветви авангарда, которые развивались в 1960-х гг.: первая ставила в качестве основной задачи разрушение классических Голливудских канонов (жанровых и нарративных), а вторая работала с «чистым кино» (*pure cinema*). Тогда как первая группа оставалась в рамках коммерческих дистрибутивных систем, вторая изменила свои взгляды как на системы распространения, так и на сам контент фильма: появился так называемый структурный фильм, а также антинарративное личное кино (*personal cinema*), или фильм от первого лица (1970, с.420). Основное различие личного фильма и структурного фильма состояло в отношении к автору и телу фильма: тогда как авторская роль для личного фильма являлась

доминирующей, для структурного фильма автор выступал в качестве скорее исследователя, а фильм – особого феномена с целым набором элементов, обретающих собственную независимость. Использование минимального количества звуковых элементов было чаще всего характерно для структурного или минималистического фильма, с которым работали Энди Уорхол и Майкл Сноу, в то время как более комплексные механизмы были свойственны личному фильму, в жанре которого работал Йонас Мекас.

Надо сказать, что эстетическая специфичность большинства работ 1960-х гг., выходящих в пределах кооператива кинематографистов N.A.C., обуславливалась самой схемой производства, которую предлагал кооператив. История N.A.C. началась в середине 1950-х гг. вместе с запуском журнала *Film Culture*, посвященного изучению кинематографа, Йонасом Мекасом и его братом Адольфом Мекасом. Выступая против так называемого «фильма-продукта» (*Product Film*), а также норм, устанавливаемых продюсерами и цензорами, Мекас на страницах журнала предлагал иные формы финансирования и дистрибуции фильмов, настаивая на децентрализации системы производства, и высказывал идеи о необходимости реанимирования и возрождения американского авангардного кинематографа. Пол Артур суммировал основные идеи, лежащие в основе направления, «желанием объединить социальную осведомленность и спонтанность документального кино, популярную привлекательность драматического повествования и “видение одиночки” вместе с официальной смелостью “кинопоэмы”» (1992, с. 27).

В технологическом плане работ кинематографистов N.A.C., в том числе и Йонаса Мекаса, надо отметить предпочтения в использовании ручной камеры и съемку на 16- и 8-мм пленку, которая на выходе давала шероховатое и далекое от стандартов коммерческого кино качество изображения, однако позволяла наилучшим образом проиллюстрировать эффект спонтанности, показать натуральность окружения, подчеркнуть документальную базу направления, а также представить саму идею «личного» кино. Одной из форм личного кино стало и домашнее кино, с которым работал Йонас Мекас. Часто любое упоминание о развитии этих жанров неразрывно связывалось с разговором о 16-миллиметровой пленке: результатом так называемой 16-миллиметровой революции в 1960-х гг. в США стала доступность съемочного оборудования, которая упростила условия съемки и сделала возможными альтернативные пути кинопроизводства в противовес доминирующей модели. Доступность нового дешевого оборудования и специфика изображения 16-мм пленки стимулировала режиссеров к развитию нового визуального языка. Вдохновляясь ранним французским, немецким авангардом, а также советскими экспериментами 1920-х гг., кинематографисты N.A.C. осваивали территорию поэтической кинематографии.

После первой неформальной встречи 23-х независимых кинематографистов (среди которых были Йонас Мекас, Ширли Кларк,

Стэн Брэкидж, Грегори Маркопулос и Ллойд Майкл Уильямс) в 1960-м ими была основана и некоммерческая организация, которая официально начала свою работу в 1962 году и стала известной под названием «Кооператив кинематографистов» (Film Makers' Cooperative). «В отличие от предыдущих попыток организации независимого центра дистрибуции фильмов, Кооператив кинематографистов отменил исключение, дискриминацию и к тому же управлялся самими режиссерами», – пишет об особенностях работы центра Дэвид Джеймс (1992, с.10). Независимый центр, основанный Мекасом, принимал все без исключения заявки на фильмы, помогал с финансированием независимым режиссерам. Позже, осенью 1964 года, была открыта Синематека кинематографистов (Film Makers' Cinemateque), а затем и Антология (Anthology Film Archives).

При всей своей успешности и массовой известности деятельность Кооператива кинематографистов всегда находилась в небезопасном, подвешенном состоянии: помимо постоянных забот об источниках финансирования и проблем, связанных с нехваткой средств, постоянных переездов из театра в театр, свободная работа кооператива осложнялась пристальным вниманием со стороны властей, которое появилось в связи с вопросами цензуры после публичного показа провокационного фильма «Пламенеющие создания» Джека Смита в 1963 году и не менее спорного на то время фильма «Песнь любви», затрагивающего темы гомосексуальной любви, режиссера Жана Жене. Йонас Мекас и другие режиссеры N.A.C. неоднократно подвергались арестам, преследованиям полиции, допросам.

Элементы «сопротивления», наряду с другими перечисленными особенностями направления, предложили не только новые механизмы распространения картин, но и сформировали особый спектр эстетических особенностей, присущих работам авторов. Результатом этого стали особенные отношения между режиссером и фильмом, которые из отстраненных становились близкими и вели к эффекту материального присутствия фильма (он достигался не в последнюю очередь посредством физической работы с пленкой: запечатлением частиц пыли на пленке и «домашним» модусом записи звуковой дорожки), а также к присутствию самого автора в фильме.

Звуковые механизмы в формате кинодневника

Автобиографический дневниковый фильм, в рамках которого работал идейный вдохновитель направления N.A.C. Йонас Мекас, стал исключительным феноменом авангардного кинематографа. В рамках своих работ Мекас одним из первых предложил зрительскому вниманию жанр кинодневника, представленного через призму поэтических элементов и метафорических отсылок, обращаясь при этом к эстетике домашнего фильма (home-movie).

«Мы возвеличили спонтанность, ручную камеру, идею «домашнего кино», идею 8- и 16-миллиметровой пленки, идею андеграунда, идею новизны, идею “анти-искусства” и “анти-истории” и саму идею поэзии».

Йонас Мекас (1965, с. 13)

Вдохновляясь документалистикой 1960-х гг. (связанной с именами Д.А. Пеннебэйкера, Ричарда Ликока, Фредерика Уайзмэна и Ширли Кларк – режиссеров-документалистов, практикующих стиль «невмешательства» и обращающихся к актуальным социальным тематикам), из которой впоследствии и выросло направление N.A.C., Йонас Мекас создал картину *Diaries, Notes and Sketches: Walden* (1969), посвященную работе сетей собственного кооператива и социальных взаимоотношений в поле авангардного кино. Второе название фильма – «Уолден» – отсылает зрителя к одноименной повести Генри Торо, размышляющего в своей работе о поисках утраченного рая, попытки найти который в рамках кинематографической формы и вдохновили Мекаса на создание фильма. По аналогии с романом «Уолден», где главный герой начинает новую жизнь в изолированном месте, Мекас также досконально фиксирует каждый новый фрагмент своей жизни после переезда в Нью-Йорк, и дневник у него предстает в качестве эссеистических зарисовок жизни, облакаемых в формы, доступные кино.

При этом изначальная идея картины была несколько другой: в ней отсутствовали как замыслы разговора о человеке, находящемся в поиске правильной модели существования, так и автобиографические зарисовки из жизни. Первым стимулом к съемкам для Мекаса стали непосредственно дневники в качестве особой формы работы с воспоминаниями. Мекас долго изучал саму культуру ведения дневника и написания писем, в основном интересуясь историями девочек-подростков, наиболее активно вовлеченных в эти практики, поэтому начинал с отснятого материала с дочерьми своих друзей и сотрудников в Центральном парке Нью-Йорка. Одновременно его интересовало нечто гораздо большее, что необязательно привязывалось к тинейджерским активностям, поэтому, как отмечает в своем эссе, посвященном фильму, Адам Ситней: «...скрин-тесты молодых девушек в парке стали лишь скобками для того, что позже стало его завершенным дневниковым фильмом» (2005, с. 63). Сцены с подростками, имена которых даже не были упомянуты в титрах, стали той рамкой, которая означала первоначальную идею работы с дневником в фильмах Мекаса.

Прежде всего стоит отметить подразделение фильма на множество сегментов различной продолжительности, которые маркируются как титрами-заголовками, так и особыми конструкциями звукового ряда. Первая часть фильма начинается с зимнего сюжета о Нью-Йорке, где первым кадром становится крупный план лица самого Мекаса, за которым следует секвенция из кадров, снятых в зимнем парке Нью-Йорка. Секвенцию замыкает кадр, где Мекас

играет на баяне. Все это время звуковой план характеризуется отсутствием каких-либо диететических элементов, т.е. шумов или музыки, которые являются частью истории, будучи записанными непосредственно в момент съемки. Присутствует лишь звуковой фон из несвязных шумов, по своему звучанию напоминающих звук движения в дороге. Это первые вводные страницы визуального дневника Мекаса, сразу обозначающие одну из ключевых тем – переживания эмигранта, начало новой жизни при переезде Мекаса в Нью-Йорк, где он и начинает вести эксперименты с дневниковыми формами кино.

Последующий блок начинается с подзаголовков «Я думал о доме»¹ и «Уолден» (введение в основную концепцию фильма), после чего вниманию зрителя представляется история молодой девушки в летнем парке, с сопутствующим исполнением музыкального произведения Джованни Габриели, известного под названием «Virginal Interlude», на клавесине. Как уже указывалось выше, именно этот материал с подростками изначально и очертил рамки фильма, неслучайно появляясь в кадре одним из первых. Музыкальный фон продолжается и в следующей истории о свадьбе, на которой удалось побывать Йонасу Мекасу. Визуальному слою сопутствует свадебный марш известного английского композитора Генри Пёрселла. В целом синхронизация осуществляется классическим образом, когда тематика изображения и звукового ряда соответствует друг другу.

В сцене «Свадебная вечеринка»² свадебный марш сменяется инструментальной музыкой, исполняемой на баяне, а также закадровым голосом самого Мекаса, зачитывающего строки из своего известного текста «I am a film-maker and a poet». Несколько раз у него повторяются фразы «Я снимаю домашние фильмы, следовательно, я живу. Я живу – следовательно, я снимаю домашние фильмы»³. Эстетика «домашнего кино», будучи важным материалом для мирового авангардного кинематографа в 1950–1960-х гг., позволяла авторам работать с запечатлением повседневности, акцентируя важность неожиданности и спонтанности кадра. «Домашнее кино» наряду с эстетикой мгновенной фотографии, которая также возникла в качестве феномена в 1950–1960-х гг., позволяла авторам работать с запечатлением повседневности, акцентируя важность мгновенности и неожиданности, бросая вызов действующим канонам.

Производя «случайный кадр», авторы пытались доказать его собственную ценность и информативность, которая достигалась за счет максимального удаления от точки зрения автора и использования эффекта спонтанности. Формат *home movies* для работ режиссеров N.A.C. в качестве специфического набора репрезента-

¹ Mekas, J. *Diaries, Sketches and Notes: Walden*. «*I thought of home*».

² Там же, «*The Wedding Party*».

³ Там же, «*I make home-movies, therefore I live. I live – therefore I make home-movies*».

ционных техник характеризовался, помимо присущего подобным фильмам ощущения «спонтанности», почти полным отсутствием монтажа, съемкой на ручную камеру, недо/переэкспонированностью изображения, включением jump cuts, резкими переходами от одного места и времени к другим, нестабильным фокусом и неожиданными ракурсами камеры. Мекас использовал эстетическую оболочку дневника и «домашнего фильма» с целью избежать отстранения автора и вместо этого предлагал полное погружение, раскрывая перед зрителем глубоко личные темы и подчеркивая интимность взаимоотношений с телом фильма.

Любопытно, что сама идея «домашнего фильма» демонстрирует сходство со структурой дневника: в обоих случаях происходит привязывание к сфере приватного, формирование сугубо личного высказывания, которое на примере данного эпизода подтверждается именно на звуковом уровне. Здесь стоит особо подчеркнуть и значимость идеи «любителя», которая стала одной из ключевых идей направления N.A.C., наиболее ярко выраженной в работах Мекаса. Стэн Брэкидж называл модус «любителя» важным для новой волны американского авангарда, т.к. любитель действительно проживал жизнь вместо того, чтобы только исполнять свои обязанности в поле фильма (1971). К тому же, по мнению Брэкиджа, всякое новое искусство неизбежно должно было вырастать из любительской среды, каким и стал для многих режиссеров N.A.C., и в особенности для Йонаса Мекаса, модус «домашней» съемки.

В следующем фрагменте «Пожар на 57-й улице»⁴, больше напоминающем эстетику новостного репортажа, диссонирующие шумы наряду с ускоренной съемкой, а также динамическим монтажом, напоминающим траекторию взгляда испуганного горожанина, столкнувшегося с уличным происшествием, увеличивают тревожность переживаемого опыта. В целом шумы составляют основную канву повествования во всех последующих эпизодах («Возвращение домой из колледжа св. Винсента»⁵, «Брэкидж идет через Центральный парк»⁶ и пр.), никогда при этом не являясь записанными синхронно – это звук, наложенный в процессе постобработки отснятого материала. Однако далее начинает вырисовываться любопытная закономерность: в моментах, особенно тесно связанных с приватным пространством (например, во фрагменте «Завтрак у Стоунов»⁷, где изображена жизнь семьи друзей Мекаса), наиболее часто присутствует недиегетический компонент в виде музыки. При этом музыка, как правило, оказывается исполненной самим Мекасом, при наличии его закадрового поэтического комментария. В данном случае кадры играющих детей семьи Стоунов сопровождаются исполняемой им песенкой «Где-то под лучами солнца спит

⁴ Mekas, J. Diaries, Sketches and Notes: Walden. «A Fire on 57-th Street».

⁵ Там же, «Coming home from St Vincent College».

⁶ Там же, «Brakhage crosses the Central Park».

⁷ Там же, «Breakfast at Stones».

кот»⁸. Известно, что Мекаса всегда восхищали малые формы искусства, в том числе и детские песни, к которым он прибегает, чтобы еще раз обратить внимание на красоту повседневности в самых обыденных формах, в рамках семейного и частного.

Тенденция использования музыкального сопровождения только в фильмическом разговоре о семейном и частном продолжается после затухания шумов в сцене с девушкой в парке и во фрагменте «В доме у Тима»⁹, где снова оказывается исполненной небольшая песня «Санта Тереза», после которой резко на некоторое время наступает тишина. «Говорение отвлекает, – неожиданно нарушает ее закадровый голос Мекаса, – в то время как тишина посвящена воспоминаниям и усиливает дух»¹⁰. Подтверждая существующую связь с произведениями Ральфа Уолдо Эмерсона, голос Мекаса продолжает монолог о необходимости достижения тишины и размеренности в потоке времени. Здесь особое внимание необходимо уделить, с одной стороны, самому голосу, который обретает в фильме телесность, и с другой – неоднократному повторению одной и той же фразы, являющемуся частой спецификой говорения закадрового голоса.

«Голос в кино – это искусственная конструкция, которая постоянно симулирует естественность», – отмечает Оксана Булгакова в своей работе, посвященной изучению голоса как особого культурного феномена (2015, с. 8). Исследуя различное понимание голоса, она отмечает, что в англоязычной среде голос с самого появления звука в кино зачастую наделялся значением эффекта, поддающегося изменениям при помощи тренировки. Тренировка произношения, стирание акцента и другие вариации голосовых изменений связывались с возможностью изменения социального статуса, стирания культурных различий, а также достижения определенной социальной подвижности и мобильности. Тема социальной мобильности является достаточно актуальной для Мекаса, принимая во внимание его статус иммигранта, однако он намеренно отказывается от «шлифования» собственного голоса, работы над избавлением от акцента и прочих трансформаций, призванных стереть культурные или социальные различия. Скорее, он прибегает к некоторым приемам, связанным с голосом, с целью намеренно подчеркнуть эти различия. Стэн Брэкидж так характеризует динамику закадрового голоса в фильмах Мекаса: «Голос одного из известнейших поэтов Литвы часто давал волю эмоциям, что в половине случаев было чревато смелыми идеями» (1992, с.266). В случае Мекаса можно говорить о том, что ярко выраженный акцент, произношение слов с расстановкой – все это усиливает эффект автобиографической истории иммигранта, опыт которого является одной из основных тем повествовательной канвы фильма.

⁸ Там же, «*There is a cat somewhere sleeping in the sunshine*».

⁹ Там же, «*At Tim's Place*».

¹⁰ Там же, «*Speaking distracts one. While silence and work recollects and strengthens the spirit*».

«Мелодическую динамику голоса можно связать, как и динамику мелодии в музыке, с концепцией времени той или иной эпохи; она воспроизводит исторически обусловленное понимание скорости, быстротечности, медленности», – пишет Булгакова (2015, с.13). На динамику закадрового голоса Мекаса стоит обратить особое внимание. Говоря на повышенных тонах, но без оттенка волнения, скорее с энтузиазмом, и делая длинные паузы между словами и предложениями, он неоднократно воспроизводит ощущение восторженности в своем отношении к повседневности наряду с созданием особой атмосферы неспешности и медлительности, эффект которой не может разрушить даже динамичный и резкий монтаж коротких кадров. Ритм, который в результате выходит на поверхность посредством такого сопоставления визуального и аудиального, парадоксально оказывается формирующим эффект длительности, размеренности и неторопливости, которого режиссеры N.A.C. всячески стараются достичь.

«Голос говорит из позиции, в которой время приостановлено», – пишет французский исследователь звука Мишель Шион в своей работе *The Voice in Cinema* (1999, с.49). Таким образом звук, занимая подобную позицию, характеризуемую автором в качестве некоторой трибуны под или на одном уровне с изображением, формирует в фильме особый модус восприятия времени.

Отдельно стоит сказать о технологической природе записанного голоса: как писал исследователь Рик Олтмен, «записанный звук всегда несет отпечаток самого процесса записи» (1992, с. 26). Здесь отпечаток самого процесса записи намеренно усиливается Мекасом, когда наряду со звучанием голоса сохраняются звуки, шорохи и другие изъяны звукового ряда, сопутствующие процессу записи. Помимо ярко выраженного авторского присутствия в фильме, которое достигается посредством такого хода, с помощью этого Мекасом подчеркивается материальность и самого фильма, внимание которой и уделяют режиссеры N.A.C., каждый с помощью своих индивидуальных решений в рамках фильма. Авторский текст с сохранением звуковой атмосферы процесса записи говорения и становится у Мекаса аспектом, подчеркивающим плотную работу с механическим и материальным телом фильма.

Повторяя слова, Мекас делает акцент не на социальное значение говорения и не на произведенный им эффект, но наделяет акт говорения особыми сакральными смыслами. Само слово, будучи повторенным неоднократно, не только обретает у Мекаса новые значения, но и будто бы становится материально ощутимым, меняя свое обычное состояние и дополняясь новыми характеристиками.

Иллюстрация работы слова, существующего независимо от самого источника говорения, может быть наблюдаема в целом ряде сцен из фильма, в частности во фрагменте, в котором несколько представителей течения N.A.C. проводят одну из своих неофици-

альных встреч. Сцена состоит из крупных планов людей, принимающих участие в собрании, – Брэкиджа, Рубин, Смита и пр., но при этом звук, который представляет запись разговора между ними, не синхронизируется, и диалог разворачивается в собственном измерении, не всегда сопоставляясь с планами лиц говорящих. «Креплах – это то, как еврейская мать называет своего сына, когда он решает отправиться в сферу искусства, вместо того чтобы пойти на работу, которая будет приносить ему деньги»¹¹, – подводит итог голос одного из участников диалога, звуковой ряд разбавляется нарастающими звуками баяна, а сам диалог после очерчивания фразы, наиболее важной для основы направления N.A.C., становится неразборчивым. То же происходит и в другой сцене, где показана встреча кинематографистов N.A.C. – «Встреча руководителей кооператива»¹² – звуки действующей печатной машинки наслаиваются на сложно идентифицируемые отрывки записей разговора режиссеров. По сути Мекас создает звуковые события (sound events), о которых пишут Морин Турим и Майкл Уолш (2013), представляющие собой многослойные, глубокие и насыщенные звуковые системы, которые если вдруг и привязываются к изображению, то по чистой случайности.

Здесь важно отметить отсутствие каких-либо синхронизированных звуковых форм (наличие которых обычно является основной характеристикой мейнстримного кино) на протяжении всего фильма: абсолютно все присутствующие звуковые элементы (шумы, музыкальные вставки, отрывки диалогов) были наложены в процессе монтажа и финальной обработки изобразительного ряда. Рик Олтмен, продолжая разговор о механически записанном звуке, отмечает, что записанный звук неизбежно отсылает к самой локации и ситуации процесса записи (1992, с.27). Именно эта ситуация и является важной для Мекаса при формировании итоговой версии кинодневника, с одной стороны подчеркивая home-модус создания фильма, с другой – репрезентируя классический опыт осмысления пережитого при описании событий, что в его случае возможно только в рамках формата diary film (в противовес film diary).

Здесь выходит на поверхность принципиальное различие письменных дневников от видеодневников, которое не ограничивается отсутствием/присутствием субъекта, но предполагает различные вариации работы с временными модусами. Если в случае с письменным дневником при описании своего опыта появляется временная дистанция (что так или иначе происходит при описании прожитого дня – анализа опыта из прошлого с позиции настоящего), то в случае с видеодневниками этого разрыва во времени нет и вместо этого происходит фиксация события здесь и сейчас.

¹¹ Mekas, J. Diaries, Sketches and Notes: Walden. «Kreepalach is when the Jewish mother calls her son when he decides to go into the arts instead of taking a job that will earn some money».

¹² Там же, «Coop directors meet».

Однако с дневниками Й. Мекаса ситуация оказывается более сложной, если принять во внимание существующее различие между *film diary* и *diary film*, в каждом из которых, по отметкам исследователя Дэвида Джеймса, присутствует своя специфика взаимоотношений со временем (1992, с. 149). Если *film diary* представляет собой несмонтированный материал и запечатленные события из позиции настоящего, то формат *diary film*, как и письменный дневник, снова имеет дело с временным разрывом. Такого рода дистанция в данном случае оказывается возможной благодаря аспекту отбора и систематизации материала (воспоминаний) по схеме письменного дневника: анализ пережитого опыта из позиции настоящего.

Временная дистанция, которая возникает при монтаже видеоряда автором, подчеркивается с помощью текста, прочитываемого закадровым голосом спустя несколько лет. При этом сохраняются шумы и неровности записи, которые посредством различных приемов намеренно усиливаются Мекасом, что опять-таки подчеркивает важность материальности самого фильма. Тем самым следом процесса записи, о котором говорит Рик Олтмен, становится в случае Мекаса авторское действие по группировке и систематизации материала в дневник. Материал, отснятый на свою пленочную камеру «Болекс», Мекас сводит уже в процессе постобработки, сопоставляя визуальные слои со звуковыми дорожками своего голоса, записанными дома, а также шумовыми отрывками непосредственно с места записи, в большинстве случаев разрывая связи между шумами и их источником. Эти действия по сборке итогового фильма являются скрытыми в плане видимого, однако выдают себя в звуковом измерении. Намеренные паузы перед включением микрофона, некачественная «домашняя» запись, асинхронность звука и изображения, ярко различимый звук остановки записи – все эти приемы расставляют в фильме акцент на механический процесс, ручную работу и близкие отношения с самим телом фильма, которое у Мекаса прослеживается именно на примере звуковой записи.

Во втором блоке картины обнаруживаются некоторые закономерности в выборе показываемых событий: в основном внимание Мекаса заслуживает смена сезонов («Пришла осень с ветром и золотом»¹³, «Зима в Центральном парке»¹⁴ – этот сюжет имеет место в повествовании более чем один раз), а также уличные происшествия или наблюдения («Уличные работы»¹⁵, «Доставщик угля»¹⁶). В уличных сюжетах часто общий шумовой фон картины усиливается и дополняется новым звучанием: шорохами, производственными шумами (стуками, гудками и пр.). Во всем этом звуковом потоке производственных шумов, с которыми работает Мекас в процессе

¹³ Mekas, J. *Diaries, Sketches and Notes: Walden*. «*Autumn came, with wind and gold*».

¹⁴ Там же, «*Winter in the Central Park*».

¹⁵ Там же, «*Street works*».

¹⁶ Там же, «*Coal Deliverer*».

монтажа, прослеживается внимание к материальности «звучащей» повседневности, и именно в большинстве моментов с рабочими на улице появляются дополнительные элементы звучания. При этом они никогда не соответствуют происходящему в кадре, но рассказывают свои дополнительные закадровые истории. Канадский композитор и исследователь Рэймонд Мюррэй Шафер, рассматривая звуковые ландшафты, понимаемые как акустические поля исследования, отмечает, что они всегда состоят из слышимых событий, а не из видимых объектов (1993, с.11). Начиная с описанных фрагментов в фильме Мекаса, подобного рода слышимых, но не видимых событий становится все больше, а музыка и шумы будто бы начинают существовать в автономном режиме.

В эпизоде «Вечеринка в пригороде»¹⁷, в котором зрителю представлены воспоминания о вечеринке, танцуют молодые люди, но звуковой фон в виде глухих шумов на протяжении долгого времени не сменяется, стартовав еще в предыдущей сцене. Музыка начинается запоздало, что создает эффект присутствия автора во время монтажа итогового *diary film* – Мекас будто бы намеренно долго выбирает подходящий звуковой ряд для изображенного мероприятия, осуществляя итоговое сопоставление визуального и звукового буквально в «живом режиме».

Далее следует авторское предупреждение в виде титров «Ретроспекция: 7 лет назад»¹⁸ и осуществляется резкий временной переход: кадры Нью-Йорка изображают все те же локации, что и в предыдущей секвенции, но на этот раз там разворачиваются совсем иные события – женщины выходят на улицы Нью-Йорка с протестом против ядерных испытаний. «Думаю, это произошло как раз перед Рождеством, – начинает закадровое повествование Мекас. – Они стояли там весь день и всю ночь. Было холодно. Был самый холодный день в году. Они стояли там, женщины за мир. Я стоял на углу 42-й улицы и смотрел на них. Люди просто спешили, проходя мимо. Никто не остановился»¹⁹. После этой мимолетной отсылки в прошлое Мекас снова, без пауз, возвращается к тому моменту, на котором остановилось повествование, и продолжает динамический визуальный рассказ о спешащей повседневности 1960-х гг. Неспешный закадровый голос будто бы призывает зрителя остановиться или отвлечься хотя бы сейчас, при просмотре и анализе давно завершившихся событий. В целом закадровый голос часто работает в качестве своеобразного замедлителя сменяющегося в очень быстром темпе потока изображений. Стоит обратить внимание и на специфику записи голоса: Мекас использует прием, ко-

¹⁷ Там же, «*Uptown Party*».

¹⁸ Там же, «*A Flashback: 7 years ago*».

¹⁹ Mekas, J. *Diaries, Sketches and Notes: Walden*. «*I think it was just before Christmas. They stood there, all day all night. It was cold. It was the coldest day of the year. They stood there, the women for peace. I stood on the corner of 42-th street and I watched them. There were people passing by hurriedly. Nobody stopped. They were passing by.*».

торый Мишель Шион в своей работе *The Voice in Cinema* называет *close miking* (2013, с. 51) – прием записи голоса, когда автор находится очень близко к микрофону, что создает ощущение близости с голосом, когда дистанция между ним и ухом слушателя становится практически неразличимой. Мишель Шион отмечает, что даже вне зависимости от качества записи создается сильный эффект вокального присутствия и определения, что и способствует этой близости между голосом и слушателем. Именно такая ситуация и происходит с закадровым голосом Йонаса Мекаса: несмотря на шероховатость записи и возникающие помехи, его голос переживается слушателем как нечто очень близкое, и это отсутствие дистанции в том числе работает и на создание атмосферы глубоко личных переживаний, свойственной дневнику, глубоко погружая зрителя в озвучиваемое повествование.

При этом закадровый голос не всегда принадлежит самому Мекасу. В эпизоде «Сны Жана Кокто»²⁰ голосом рассказчика становится голос французского режиссера Жана Кокто. Очередную сцену зимних катаний в парке сопровождает его нарратив, рассказывающий небольшое стихотворение об украденной дочери циркачки. Стихотворение имеет мало общего с визуальным рядом, однако сама история о цирке уже была упомянута в сюжетах Мекаса ранее: около 15 минут экранного времени он посвятил визуализации своего опыта визита в цирк. В данном случае можно указать не только на коллажную форму сопоставления изображений, но и на разветвленную сеть звуковых фрагментов, которые, как мозаика, будучи асинхронно разбросанными по всей повествовательной нити, сопоставляются воедино уже в сознании зрителя, воспринимающего подобную асинхронность как целостность, то и дело находя межтекстовые связи в визуальном и звуковом уровнях повествования.

Важной становится сцена «В Центральном парке»²¹, принадлежащая четвертому блоку. В весеннем Центральном парке Нью-Йорка проходит фестиваль, и Мекас снимает его участников, людей, радующихся празднику, и людей, практикующих ходьбу на ходулях. Первые несколько секунд абсолютной тишины сменяет неторопливый закадровый голос: «А теперь, дорогой зритель, по мере того как ты сидишь и смотришь, а жизнь на улице по-прежнему спешит, может быть, немного медленнее, но все еще спешит, по инерции, просто смотри на эти образы. Ничего особенного не происходит. Изображения просто сменяются, нет трагедии, нет проблем, нет напряжения. Просто изображения, для себя и для нескольких других. Никто не принужден смотреть, никто не принужден. Но если кто-то захочет, то сможет просто сидеть и смотреть на эти образы, которые, я полагаю, как только жизнь продолжится, не задержатся здесь надолго... Это Уолден, это Уолден – то,

²⁰ Там же, «*Dreams of Jean Cocteau*».

²¹ Mekas, J. *Diaries, Sketches and Notes: Walden. «In Central Park»*.

что вы видите»²². Это поэтическое включение, которое содержит в себе ярко выраженные акценты на словах «смотришь», «эти изображения» и «Уолден», еще раз подчеркивает суть и замысел финального монтажа картины: отсутствие хронологии, динамическая и фрагментарная структура фильма, ярко иллюстрирующие позиции и размышления Мекаса о непредсказуемости жизни и непостоянности памяти, где только изображение может стать манифестацией ушедшего прошлого.

Особенностью закадрового монолога Мекаса становится не только поэтическое описание происходящего в кадре, его мыслей или воспоминаний, но и рассмотрение вопросов, связанных с исследованиями кинематографа. Неоднократно он пытается завести диалог со зрителем, вопрошая после воцарившейся на время тишины: «Что происходит во время тишины?»²³ Также он предлагает зрительскому вниманию собственные рассуждения о природе фильма, как это происходит в шестом блоке: «Это то, что и называется кино, отдельные кадры. Кадры. Кино находится между кадрами. Кино – это... Свет. Движение. Солнечный луч. Биение сердца. Дыхание. Свет. Кадры»²⁴. Последняя часть фильма примечательна тем, что в ней посредством закадрового голоса Мекаса объясняется само звуковое решение фильма: «На фоне слышны шаги кинематографиста, по мере того как он ходит по городу день и ночь, день и ночь... На фоне – музыка людей... На фоне голоса детей этих людей. На фоне – вы начинаете слышать инородную нарастающую музыку. Моцарт. А теперь музыка богов и камеры кинематографистов начинает сливаться»²⁵. Субъективный комментарий Мекаса в своей специфической поэтичной манере объясняет, чем был мотивирован выбор звукового сопровождения, а также рассказывает о природе тех самых неразличимых шумовых элементов, которые сопутствуют всей картине, – и ими оказываются шаги кинематографиста, звуком отмечающего свое присутствие в фильме.

²² Там же. «*And now, dear viewer, as you sit, and as you watch, and as the life outside in the streets is still rushing, maybe a little bit slower, but still rushing, from inertia, just watch these images. Nothing much happens. The images go, no tragedies, no drama, no suspense. Just images, for myself and for a few others. One doesn't have to watch, one doesn't. But if one feels so, one can just sit and watch, these images, which I figure, as the life continue, won't be here for very long... This is Walden, this is Walden what you see.*»

²³ Там же, «*What happens during the silence?*»

²⁴ Там же, «*That's what cinema is, single frames. Frames. Cinema is between the frames. Cinema is... Light. Movement. Sun. Light. Heart beating. Breathing. Light. Frames.*».

²⁵ Mekas, J. Diaries, Sketches and Notes: Walden. «*In the background, those are the steps of the film-maker, as he walks the city, day and night, day and night... In the background the music of the people... In the background, those are the voices of the children of the people. In the background you begin to hear another music coming in. Mozart. And now the music of gods and the cameras of the filmmakers begin to mix.*».

Заключение

Подводя итоги, следует еще раз отметить обилие звуковых элементов, с которыми работает Мекас, создавая аудиальный фон своего фильма: это и классическая музыка, и диссонирющие звуки, и собственные импровизации на различных музыкальных инструментах, и шумовые фрагменты из звуковой атмосферы повседневности. Звуковой фон, таким образом, работает в фильме по принципу «случайного изображения» (*by-chance image*), что повторяется и в плане звука. У Мишеля Шиона есть понятие децентрализации (*decentering*) в отношении звука, когда все элементы фильма выстраиваются вокруг различных звуковых составляющих, помимо речи (1994, с.183). Во многих фрагментах, действие которых происходит в пространстве города, создаются целые звуковые события, где шумы говорят о том, что невидимо, что в визуальном плане остается за рамками кадра. Мекас, как и другие представители авангарда в кино его времени, продолжает исследовать границы экранного звука, буквально позволяя шуму улиц в различных его формах и событиях надолго ворваться в общую композицию кинематографического повествования фильма. Звуковой ландшафт улиц Нью-Йорка, города, который становится новым домом и новым началом – Уолденом для Мекаса, является в фильме музыкальным фоном репрезентации повседневности иммигранта-неофита и основной темой, обрамляющей всю картину.

При этом нельзя сказать, что все элементы фильма выстраиваются не вокруг речи, так как голос рассказчика, который отвлекается, противоречит, вводит зрителя в заблуждение и задает вопросы, все-таки остается неоспоримым центром и базовым структурным элементом кинодневника. Интересным является и *элемент повторения*, к которому часто прибегает Мекас, давая закадровый комментарий: в данном случае его интересует само слово, которое в процессе повторного проговаривания приобретает особую интенсивность звучания и самодостаточность.

Голос рассказчика становится тем самым модусом, который *формирует дневниковую специфику фильма*, связывая обрывочные визуальные фрагменты воспоминаний воедино посредством рассказывания историй, возвращая зрителя в прошлое, призывая обратить внимание на тот или иной момент, давая краткие комментарии, обращаясь к ретроспекциям и осмысливая пережитый опыт из иной временной позиции, как это обычно происходит в письменном дневнике. Сама возможность автобиографического высказывания в кино, которая связывает разрозненные отрывки из повседневности в единую авторскую историю, появляется только за счет текстового уровня, как это отмечает Морин Турим: включения титров, звуковой дорожки, очерчивание связей между разрозненными образами фильма в процессе обработки отснятого материала, что позволяет создать цельную историю из фактов (1992, с. 193).

К тому же голос автора формирует особенный модус финального восприятия картины, воспроизводя совершенно особенное понимание времени и скорости, обращаясь к концептам неспешности и медлительности в отношении к окружающей действительности, о важности которых всегда говорит сам автор. Субъективность и поэтичность, присущая закадровому голосу, присутствует также в качестве особой схемы работы с материалом фильма: когда он группируется в поэтические высказывания (в виде нескольких сюжетов), которые, в свою очередь, объединяются в более широкие сюжеты, окончательно связываясь в рамках первого, второго, третьего и четвертого блоков.

Важно также отметить *акцентирование материальности фильма*, которое часто происходит за счет работы со звуковым рядом, на что указывает сохранение шероховатости звука, паузы перед включением микрофона, некачественный «домашний» модус записи звука – что является следом и отражением самого процесса записи, авторского действия по сборке отснятого материала в дневник. Все это еще раз обращает внимание зрителя не только на основополагающие принципы N.A.C. (ручная работа с телом фильма, близкие отношения режиссера и фильма, важность любительского модуса, формат home movies, который у Мекаса буквально и прослеживается в ощущении домашней обстановки сведения итогового фильма), но и на непосредственную роль звукового плана в конструировании этих значений.

Звук в дневниках Мекаса не является измерением, которое противоречит изображению (принцип, который стал отправной точкой для многих волн мирового киноавангарда), не является он и комплементарным по отношению к доминирующему изображению. Звук, будучи помещенным в формат кинодневника, выступает в качестве необходимого элемента для его структурирования, наделяет его значениями спонтанности и поэтики, обнажает как присутствие автора, так и непосредственную материальность самого фильма. Работая с сетью автономных «звуковых событий», Мекас на уровне звука создает комплексную сеть внутритекстовых отсылок, формируя сложное коллажное аудиовизуальное повествование и облекая его в рамку дневника, в котором уникальным образом в традициях самого авангарда документируется повседневность авангардной американской сцены 1960-х гг.

Литература

- Булгакова, О. (2015) *Голос как культурный феномен*. Москва: Новое литературное обозрение, 567 с.
- Малви, Л. (2000) *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф*. В: Гапова, Е., и Усманова, А., ред. *Антология гендерной теории*. Минск: ПроPILEI, с. 280-296.
- Altman, R. (1992) *Material Heterogeneity of Recorded Sound*. In: Altman, R., ed. *Sound Theory. Sound Practice*. New York: Routledge, pp. 15-35.

- Arthur, P. (1992) Routines of Emancipation: Alternative Cinema in Ideology and Politics of the 60s. James, D., ed. *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground. Introduction*. Princeton: Princeton University Press, pp. 17-49.
- Brakhage, S. (1971) *In defense of amateur*. [online] *Hambrecine Files*. Available from: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf> [Accessed 20 February 2018].
- Chion, M. (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 239 p.
- Chion, M., and Gorbman, C. (1999) *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 183 p.
- James, D. (1992) Film diary/Diary Film. In: James, D., ed.: *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, pp. 145-180.
- Mekas, J. (1965) First public statement on the art of cinema. The avant-garde, and the underground. *Film Culture*, no. 38, p. 13.
- Michelson, M. (1970) Film and the Radical Aspiration. In: Adams Sitney, P., ed., *Film Culture Reader*, New York: Film Culture, pp. 404-423.
- Murray Schafer, R. (1993) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster, 320 p.
- O'Pray, M. (2003) *Avant-garde film. Forms, themes and passions*. New York: Wallflower Press, 144 p.
- Sexton, J. (2009) Avant-Garde Film. Sound, Music and Avant-Garde Film Culture Before 1939. In: Harper, G., ed., *Sound and music in film and visual media: an overview*. New York: Continuum International Publishing Group Ltd. «Vision as sound», pp. 574-87.
- Mekas, J. (2005) *Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.* Vilnius: Lithuanian Art Museum, 263 p.
- Turim, M. C. (1985) *Abstraction in avant-garde films*. Michigan: Umi Research Press, 165 p.
- Turim, M. (1992) Reminiscences, Subjectivities and Truth, In: James, D., ed., *To Free Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 193-213.
- Turim, M., and Walsh, M. (2013) Sound Events: Innovation in Projection and Installation. In: Richardson, J., Gorbman, C., and Vernallis, C., ed., *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, pp.543-563.

References

- Altman, R. (1992) Material Heterogeneity of Recorded Sound. In: Altman, R., ed. *Sound Theory. Sound Practice*. New York: Routledge, pp. 15-35.
- Arthur, P. (1992) Routines of Emancipation: Alternative Cinema in Ideology and Politics of the 60s. James, D., ed. *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground. Introduction*. Princeton: Princeton University Press, pp. 17-49.
- Brakhage, S. (1971) *In defense of amateur*. [online] *Hambrecine Files*. Available from: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf> [Accessed 20 February 2018].
- Bulgakova, O. (2015) *Golos kak kul'turnyi fenomen* [Voice as a cultural phenomenon]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 567 p.
- Chion, M. (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 239 p.
- Chion, M., and Gorbman, C. (1999) *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 183 p.
- James, D. (1992) Film diary/Diary Film. In: James, D., ed.: *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, pp. 145-180.

- Mekas, J. (1965) First public statement on the art of cinema. The avant-garde, and the underground. *Film Culture*, no. 38, p. 13.
- Mekas, J. (2005) *Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.* Vilnius: Lithuanian Art Museum, 263 p.
- Michelson, M. (1970) Film and the Radical Aspiration. In: Adams Sitney, P., ed., *Film Culture Reader*, New York: Film Culture, pp. 404-423.
- Mulvey, L. (2000) Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyi kinematograf [Visual pleasure and narrative cinema]. In: Gapova, E., Ousmanova A., ed., *Antologija gendernoi teorii* [Anthology of Gender Theory]. Minsk: Propilei, pp. 280-296.
- Murray Schafer, R. (1993) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster, 320 p.
- O'Pray, M. (2003) *Avant-garde film. Forms, themes and passions*. New York: Wallflower Press, 144 p.
- Sexton, J. (2009) Avant-Garde Film. Sound, Music and Avant-Garde Film Culture Before 1939. In: Harper, G., ed., *Sound and music in film and visual media: an overview*. New York: Continuum International Publishing Group Ltd. «Vision as sound», pp. 574-87.
- Turim, M. (1992) Reminiscences, Subjectivities and Truth, In: James, D., ed., *To Free Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 193-213.
- Turim, M. C. (1985) *Abstraction in avant-garde films*. Michigan: Umi Research Press, 165 p.
- Turim, M., and Walsh, M. (2013) Sound Events: Innovation in Projection and Installation. In: Richardson, J., Gorbman, C., and Vernallis, C., ed., *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, pp.543-563.